



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 25 (2019)

SATIRA Y POLÍTICA EN EL PRIMER REPUBLICANISMO: LOS TRES JUICIOS DE JUAN MARTÍNEZ VILLERGAS (1840-1854)*

Xavier ANDREU-MIRALLES
(Universitat de València)

Recibido: 21-02-2019 / Revisado: 23-05-2019

Aceptado: 23-05-2019 / Publicado: 20-12-2019

RESUMEN: El texto analiza la importancia que tuvo el uso literario de la sátira para la cultura política del primer republicanismo español a través de la figura de Juan Martínez Villergas (1817-1894), el más conocido autor satírico de la España de las décadas centrales del siglo XIX. Se señalan el sentido y la utilidad de este género literario para esta cultura política. Asimismo, se apunta a cómo la confluencia entre la actividad política y la literaria configuraron un determinado modelo de poeta revolucionario y una forma de entender la literatura que empezó a ser cuestionada y arrinconada en la España posrevolucionaria, bajo la hegemonía cultural del liberalismo respetable.

PALABRAS CLAVE: republicanismo, culturas políticas, Juan Martínez Villergas, Literatura, sátira.

SATIRE AND POLITICS IN THE FIRST SPANISH REPUBLICANISM: THE THREE TRIALS OF JUAN MARTÍNEZ VILLERGAS (1840-1854)

ABSTRACT: This article analyzes the relevance of satire in the political culture of the first Spanish republicanism through the figure of Juan Martínez Villergas (1817-1894), the best known satirist of mid-nineteenth century Spain. It points out the meaning and usefulness of this literary genre for this political culture. Likewise, it highlights how the confluence between political and literary activities configured a certain model of revolutionary poet and a certain understanding of literature that began to be questioned and cornered in postrevolutionary Spain, under the cultural hegemony of Spanish «respectable» liberalism.

KEYWORDS: Republicanism, Political cultures, Juan Martínez Villergas, Literature, Satire.

* El autor participa de los proyectos de investigación HAR2014-53042-P del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad y GV2019-111 de la Generalitat Valenciana. Agradezco los comentarios de Florencia Peyrou.

La vida pública del escritor y político vallisoletano Juan Martínez Villergas (1817-1894) estuvo profundamente marcada por dos juicios. El primero tuvo lugar en Madrid, el 1 de noviembre de 1840, justo dos meses después del pronunciamiento progresista de aquel año. Villergas militaba entonces en las filas más avanzadas del partido progresista, en cuyos márgenes se acabó articulando una nueva cultura política demorrepublicana durante la Regencia de Espartero (1840-1843) (Peyrou, 2002). Aquel juicio le confirió a Villergas una enorme popularidad como escritor entre el radicalismo político español. Durante la década siguiente no solo mantuvo esa posición, sino que la afianzó. Sus sátiras fueron el gran azote de las elites políticas y culturales de la España de su tiempo. Su estrella, sin embargo, declinó con la misma rapidez con la que había ascendido tras otro juicio que devino célebre y que tuvo lugar en 1852, promovido a instancias del general Narváez y de su familia por las supuestas calumnias publicadas por Villergas en su *Paralelo entre la vida militar de Espartero y de Narváez* (1851). Aunque, en un principio, Villergas sostuvo el duelo con sus perseguidores desde la prisión del Saladero, tras largos meses de encarcelamiento se retractó públicamente de lo escrito sobre Narváez. Su imagen de flagelo inquebrantable de los poderosos sufrió con ello un daño irreparable.

A lo largo de aquella década que se extiende entre ambos juicios, Martínez Villergas se propuso personificar un ideal de escritor público que se sustentaba en unas formas determinadas de entender la actividad literaria. Unas formas que estaban siendo entonces rebatidas por quienes consideraban que era necesario poner fin a la revolución y levantar sobre los escombros del Antiguo Régimen un nuevo orden liberal. La literatura de combate fue progresivamente marginada del canon literario, como lo fue el modelo de escritor satírico y pendenciero que encarnaba entonces como nadie Juan Martínez Villergas.¹ Sin embargo, ese ideal siguió estando muy vivo en la esfera pública, sobre todo, entre quienes se movían en la órbita del radicalismo democrático, como el propio Villergas u otros escritores cercanos como Miguel Agustín Príncipe, Antonio Ribot y Fontseré o Wenceslao Ayguals de Izco. Para todos ellos no había transición posible entre la actividad literaria y la acción política, pues ambas se entendían como una y la misma cosa. Es por ello por lo que para entender los rasgos característicos de dicho modelo de escritor (y de escritura) es necesario atender a las particularidades propias de dicha cultura política (Román, 2007; Peyrou, 2008a).

1. LEÑA A LOS PODEROSOS: MOFA Y “VERDAD” EN UNA LITERATURA DE COMBATE

De familia humilde y liberal, y de formación prácticamente autodidacta, el joven Villergas había llegado a Madrid para trabajar como escribiente en 1834. Sus compañeros de despacho sufrieron muy pronto una vena satírica que, como él mismo reconoció años después, había cultivado leyendo con fruición los cuadros de costumbres de Mesonero Romanos, las letrillas de Bretón de los Herreros y, sobre todo, los romances de Francisco de Quevedo. Esa vena satírica acabó costándole su puesto de trabajo, pero le abrió también las puertas de las innumerables revistas que incluían entonces publicaciones de esta índole (Alonso Cortés, 1910). Firmemente comprometido con los principios liberales más avanzados, sus primeros poemas le dieron a conocer entre la entonces exigua comunidad política republicana española.

¹ Aunque el compromiso político de los escritores siguió siendo la norma hasta muchas décadas después (Martínez Marín, 2009).

Esta última había empezado a organizarse desde las redacciones de algunos periódicos como *El Huracán* o *El Regenerador*, amparados por la nueva libertad de imprenta. El joven Villergas fue redactor de muchos de ellos, además de firmar numerosos opúsculos que circularon con profusión en las semanas posteriores al pronunciamiento.² En octubre de 1840, las críticas de *El Huracán* a la tibieza con la que, a su entender, se desempeñaba en aplicar las reformas la Junta Revolucionaria de Madrid, llevaron a las autoridades a ordenar su suspensión. Tres publicistas demócratas entre los que se hallaba Villergas firmaron un folleto de protesta que llevaba por título *El Zurriagazo*. En él atacaban duramente al gobierno provisional por lo que consideraban un atentado contra la recién ganada libertad de imprenta, cuestionaban su compromiso con la revolución y pedían profundizar en la senda de las reformas. El escrito fue recogido y sus autores denunciados como subversivos. Destacados prohombres vinculados con el progresismo avanzado tomaron a su cargo la defensa de los acusados. Eugenio Moreno López se ocupó de la de Villergas, quien, junto a sus dos compañeros, fue absuelto en un juicio que devino una celebración en favor de la libertad de imprenta y que terminó entre los aplausos de la numerosa concurrencia que se había reunido para presenciarlo en los Estudios de San Isidro de Madrid.³

De la acusación del fiscal se desprende que lo que preocupó especialmente a las autoridades fue la letrilla firmada por Villergas con la que concluía el *Zurriagazo*, en la que se animaba a dar «¡Leña!» tanto a todos aquellos que se oponían o ralentizaban la revolución como a la regente María Cristina, acusada de haber esquilado millones al erario público y de haber contraído un matrimonio morganático con Francisco Muñoz:

Salga de la España en breve;
mas si criminal, aleve
no paga lo que nos debe
como Cristo nos enseña
leña, leña, leña y leña.⁴

La letrilla de Villergas se hizo enormemente popular. Los ciegos, según recordaba años después su autor, se complacían en repetir a viva voz, para anunciar la hoja volante, su último verso, causando con ello un efecto «maravilloso»:

Todo el mundo quería comprar el papel que con tal ruido se anunciaba, mientras que los ciegos, alentados por el desusado éxito que habían alcanzado, se dieron a las amplificaciones que tanta afición tienen, gritando: ¡Un buen Zurriagazo a los que lo merecen!, y ¡leña! ¡leña! para los pícaros pasteleros!⁵

² Su vinculación con esta cultura política radical fue en estos años muy directa. Además de pieza clave en su articulación en los años de la Regencia de Espartero y durante toda la década moderada, fue uno de los fundadores del Partido Demócrata en 1849, del que era secretario de la Junta electoral justo antes de ser puesto en prisión en 1851. Además tomó parte en el impulso de las diversas iniciativas político-culturales asociadas con el progresismo y la democracia como el Instituto Español, del que fue un miembro activo, o la sociedad El Porvenir (1847), de la que fue secretario.

³ *El Corresponsal*, 02.11.1840. Los artículos de prensa citados han sido todos consultados en la Hemeroteca Digital de la BNE.

⁴ La letrilla de Villergas y los otros dos artículos, así como la explicación de todo el proceso, fue reproducida en *El Zurriagazo. Historia de su denuncia, acusación fiscal, defensas hechas por los ciudadanos D. Joaquín María López, conde de las Navas y D. Eugenio Moreno, y sentencia del jurado*. Madrid, Imprenta de Sánchez, 1840. La cita en p. 7.

⁵ *El Brazo de Viriato*, 09.09.1886. «Pastelero» era el adjetivo que se aplicaba entonces a los liberales moderados desde los sectores más progresistas.

Literatura y política habían ido de la mano durante todo el proceso revolucionario, por no decir que la primera había sido fundamental tanto en su gestación como en su triunfo (Martínez Martín, 2003; Álvarez Barrientos, 2004; Ramos y Romero Ferrer, 2008; Durán, 2009; Romero Ferrer, 2012; Andreu, 2016a). La literatura no solo permitía poner en escena debates de evidente actualidad política o censurar a los adversarios políticos y a sus ideas. Además resultaba más propicia para sortear la censura y para llevar todos esos debates a públicos más extensos. La sátira política resultaba especialmente idónea para alcanzar muchos de estos objetivos, por lo que no resulta extraño que recurrieran a ella quienes más interesados estaban en movilizar a las clases populares en un sentido revolucionario.

En este sentido, Villergas se inscribía explícitamente en toda una tradición satírica de la que se sentía formar parte. El título del opúsculo por el que él y sus dos compañeros fueron denunciados remitía al popular y exaltado *El Zurriago* (1821-1823) del Trienio Liberal. El magisterio de otros insignes autores de aquellos años revolucionarios, como Bartolomé José Gallardo, parece también evidente. Las sátiras y epigramas de Villergas aparecían en un momento en el que todavía estaban frescas las «cencerradas» de *El Guirigay* (1839) de Luis González Bravo y entraban en diálogo con las «capilladas» del *Fray Gerundio* (1837-1842) de Modesto Lafuente o los escozores producidos por la *Guindilla* (1842-1843) de Ayguals de Izco (Fuertes Arboix, 2014). Para la incipiente cultura política del radicalismo democrático, la sátira se convirtió en un arma más de combate, y una de especial trascendencia. No es casualidad que algunos de estos escritores satíricos figuraran por aquel entonces entre sus principales representantes, o que fuesen un dolor de cabeza continuo para las autoridades, que pusieron todo de su parte para intentar acallarlos (Garrido, 2016).

Sátira, burla y ridículo resultaban fundamentales desde una concepción republicana de la igualdad en tanto que falta de deferencia. El radicalismo democrático decimonónico se fundaba en la igualdad natural de todos los hombres que, desde planteamientos intensamente evangélicos, se entendía además de origen divino. Esa igualdad no entrañaba, a pesar de lo que solían sostener sus enemigos, una nivelación de fortunas, aunque sí un mejor reparto de la riqueza. Lo que defendían era una igualdad de trato y de oportunidades. La sátira, como crítica de costumbres sociales, resultaba un arma especialmente útil para censurar moralmente a todos aquellos que hacían imposible con sus acciones que se cumpliera este ideal: aprovechándose del Estado o de sus instituciones en beneficio propio; impidiendo el justo progreso de los demás; gozando de unos bienes u honores que no deberían de haber ganado; etc.

A su vez, les servía para subrayar la superioridad moral de quienes se mantenían fieles a unos principios que eran identificados con los de la democracia. Era esta dimensión moral la única que aceptaban como merecedora de reconocimiento. La nobleza de rancio abolengo y la «nueva aristocracia» burguesa no eran necesariamente el objeto de sus sátiras. Tan solo lo eran si títulos o bienes se habían adquirido o se sostenían por medios moralmente reprobables o si servían para ostentar una supremacía y desprecio hacia los demás basada en el rango o en la riqueza. En esos casos, autores como Martínez Villergas sometían a tales personajes a una mofa y un ridículo despiadados. Desde una cosmovisión que no reconocía las viejas formas de deferencia, no valían, además, grados de ningún tipo: marqueses, ministros o generales, obispos, acaudalados magnates o representantes de la autoridad, todos ellos podían ser puestos en la picota y arrastrados inclementemente por el fango.

Para ello recurrían estos autores, a menudo, a un humor grotesco y a un lenguaje fácilmente reconocible por aquellas clases populares a las que se dirigían. Un lenguaje

que abundaba en recursos como la animalización o feminización de aquellos a quienes se denigraba o en expresiones que bordeaban lo soez y lo grosero, así como en imágenes fácilmente vinculables con las tradiciones populares del «mundo al revés» que, en el caso de Villergas, eran claramente politizadas.⁶ Las implicaciones políticas de estas formas literarias resultan más que evidentes: minaron el prestigio de las autoridades y fueron fundamentales en la desacralización de las autoridades religiosas o de instituciones como la Monarquía durante la era de las revoluciones (Darnton, 2003; Chartier, 1995).⁷ En España fueron fundamentales, por ejemplo, en el desprestigio de la reina Isabel II que precedió (y precipitó) la revolución Gloriosa en 1868 (Burdíel, 2018).

Estas sátiras subvertían pues las formas de subordinación al poder, tanto en relación con los representantes del Estado como de la Iglesia. Como ha señalado Joaquín Álvarez Barrientos, la risa romántica de Villergas es una risa amarga y cruel, nacida de una conciencia de superioridad moral que destila resentimiento y desprecio hacia todos los que son identificados como enemigos del pueblo y de la verdad (Álvarez Barrientos, 1995). Que muchos de sus receptores últimos fueran analfabetos no quitaba fuerza a unos poemas pensados y escritos a menudo para ser leídos en voz alta y para ser fácilmente memorizados. Además, que fueran publicados en la prensa escrita, en un momento en el que la letra impresa desprendía una aureola de respeto casi ritual para aquellas mismas audiencias que eran a menudo incapaces de descifrarla, no hacía sino aumentar su potencial desacralizador. A todo ello cabe añadir que las mejoras técnicas en la impresión permitieron multiplicar sus efectos al posibilitar que fueran acompañados con frecuencia por expresivas caricaturas (Alonso, 2015; Reyero, 2017).

Los escritores demócratas se presentaban como la voz del pueblo frente a los poderosos, encomendándose la misión de desvelarle a aquel «la verdad» que, en una cultura política tan poco pluralista como la suya, se identificaba con los principios republicanos (Peyrou, 2008b). Asimismo, se arrogaban la misión de supervisar de forma completamente independiente la acción de quienes ocupaban puestos de responsabilidad política o institucional. De este modo desempeñaban una función que resultaba también esencial para esta cultura política: la de la vigilancia constante y activa que debía ejercer la ciudadanía sobre sus gobernantes. Para los republicanos, el gobierno más justo era aquel que se basaba en el miedo a la justicia del pueblo. En la «nación vigilante» del primer republicanismo, como la ha llamado Ángel Duarte, los ciudadanos debían supervisar constantemente la acción de sus dirigentes a través de instituciones como los gobiernos locales o la milicia nacional, pero sobre todo a través de la opinión pública (Duarte, 2013). Es por ello por lo que la libertad de imprenta se convirtió en uno de los grandes caballos de batalla de los autores demorrepublicanos del periodo, quienes se habían comisionado la función de denunciar mediante sus escritos las derivas despóticas del gobierno o la corrupción moral y política de sus representantes.

6 Por ejemplo, en uno de los poemas más populares de Villergas, el rabelaisiano «Un sueño con la ciudad de Jauja, donde se come, se bebe y no se trabaja», recogido en *Poesías jocosas y satíricas*. Madrid, Imp. Plazuela de San Miguel, 1842, pp. 27-43; o en «Glosa atroz», *La Risa*, 09.07.1843. También, obviamente, en el apéndice firmado por El Tío Camorra a la *Historia de Bertoldo, la de su hijo Bertoldino, y la de su nieto Cacasenno* (1849), que llevaba por título «Vida y muerte del célebre, estupendo y estravagante Cacasenno». El carácter democrático de la carcajada pantagruélica lo subraya explícitamente Villergas en el artículo con el que se abre el primer número de *La Risa*, 02.04.1843.

7 Como señaló Bakhtin, la risa carnalesca había sido durante la Edad Moderna enormemente corrosiva en su crítica a las autoridades. No obstante, como subrayaron otros autores, pudo funcionar también como válvula de escape de tensiones y como una forma de afianzar el orden social existente. Aunque en la época contemporánea su importancia disminuyó, no dejó de existir como una forma de crítica social transgresora. Más aún, como ha señalado Roger Chartier, tras la Revolución Francesa, ese lenguaje carnalesco podía ser, como lo fue, más fácilmente politizable, lo que provocó que fuera perseguido ahora con mayor insistencia por las autoridades (Stallybrass y White, 1986; Chartier, 1988).

Nuevamente, la literatura cumplía también aquí una función destacada. La crítica de costumbres servía para alertar de tendencias que hacían peligrar el triunfo de los «auténticos» principios liberales. La sátira política podía incluso poner nombre y apellidos a dichas amenazas, retratando de forma descarnada a personajes de lo más encopetado y haciendo caer la venda de los ojos a quienes seguían confiando en sus virtudes. Villergas fue un auténtico especialista en este tipo de sátira. En *El baile de las brujas* (1843), *El baile de piñata* (1843) o *Los políticos en camisa* (1845-1846), esta última redactada junto a Ribot y Fontseré, soliviantó a prácticamente toda la clase política de su tiempo con un único objetivo: demostrar que todos ellos mentían y engañaban al pueblo. Sus inmisericordes retratos morales (y a menudo físicos) servían para probar lo equivocado de sus principios.

En cierto sentido, sus sátiras participaban también del objetivo último de toda una serie de géneros melodramáticos, como la novela social, que se proponían en estos años identificar lo «moral oculto» que se escondía detrás de un mundo hecho de engaños y de apariencias (Brooks, 1995). En un siglo XIX en acelerada mutación y en el que se habían tambaleado las fuentes tradicionales de la autoridad y de la legitimidad, para los republicanos españoles la virtud de los ciudadanos pasó a ser el fundamento último del edificio social y político. Resultaba por ello decisivo ser capaz de discernir la rectitud moral de los hombres públicos y de los principios políticos que defendían (Andreu Miralles, 2017). Esa fue la gran virtud que reconocieron al modelo novelístico de Eugène Sue, tan popular entonces en toda Europa y que condicionó las políticas editoriales de la península (Martí-López, 2002; Díaz Lage, 2015). El autor francés fue reivindicado principalmente por los escritores más progresistas y avanzados, como Martínez Villergas y todos aquellos que se reunían en torno a la Sociedad Literaria de Ayguals de Izco, que se especializó en la traducción de sus novelas. Además de defender a Sue desde las páginas de *El dómine Lucas* (1844-1846) o de publicar una colección de poemas satíricos que tituló con cierta sorna *Los siete mil pecados capitales* (1846), Villergas, a instancias del editor Juan Manini, se adentró también en el terreno de la novela social con sus tres tomos de *Los Misterios de Madrid* (1844-1845). Como Ayguals de Izco, Alfonso García Tejero o Francisco Robello (Tío Fidel), Villergas utilizó su novela para mantener vivo el proyecto educativo y politizador, formador de ciudadanos honrados y «vigilantes», que había defendido desde la Regencia de Espartero. Como anunciaba desde las primeras páginas, su objetivo no era otro que el que le había movido siempre a tomar la pluma: mostrar la verdad a quien quisiera oírla, sin rendir pleitesía a nadie ni ceder un ápice en sus principios. Sobre estos cimientos, que eran también los propios del radicalismo democrático español del periodo, construiría (y performaría) Villergas su propia imagen como escritor público.

2. DESAFÍO, PENDENCIA Y CASTIGO: VILLERGAS O LA ESCRITURA MILICIANA

La de los escritores demorrepublicanos era inevitablemente, por todo lo indicado anteriormente, una literatura de combate. Su compromiso con la «verdad» debía ser absoluto. No cabían medias tintas. Los rasgos definitorios de esta forma de entender la actividad literaria eran, además de dicho compromiso con la «verdad», una independencia absoluta respecto al poder político y una particular forma de entender la «hombría» en la que el escritor emulaba al guerrero en el campo de batalla.⁸

⁸ De ahí quizás que, si bien desde esta cultura política se reconocía y enaltecía más que desde otras el mérito literario en muchas mujeres, ridiculizaran también con mayor insistencia a las que se salían del reducido círculo de la domesticidad lírica para hacer su aparición en la arena política. Sobre la tensión existente respecto a la «mujer escritora» en esta cultura política véase Burguera, 2017. Ha estudiado los discursos de género de la cultura política del primer republicanismo español Peyrou, 2011.

En este sentido, el escritor republicano se fundía con un ideal de masculinidad revolucionaria de origen liberal que acabaría siendo patrimonio desde las décadas centrales del siglo XIX de los sectores radicales (Andreu Miralles, 2016b). Como si de un patriótico miliciano nacional se tratase (miliciano fue, por cierto, Martínez Villergas), debía enfrentarse con las armas del intelecto sin ceder terreno ni dar un paso atrás, pues en ello le iban su honor y su reputación como adalid de los derechos y libertades de aquellos a quienes defendía. Vicente Barrantes ponía en boca de Eulogio Florentino Sanz una reflexión sobre Villergas en este mismo sentido: cuando tomaba la pluma creía siempre «estar persiguiendo a los carlistas, como cuando era soldado voluntario a las órdenes de Tomás Solanot» (Barrantes, 1896). Cuanto más poderoso fuera su enemigo, cuanto mayores las heridas recibidas en tan singular combate, más resplandecía el aura del escritor «popular». Fueron precisamente su tono desafiante, su perseverancia en defender sus principios y la persecución a la que se vio sometido por ello, lo que convirtió a Villergas en el gran modelo de este tipo de escritor público.

El poeta vallisoletano recordó desde el principio a sus lectores que estos rasgos eran sus mejores cartas de presentación y los que aseguraban la verdad última que escondían sus escritos. Lo dejaba claro en «Mi profesión de fe», uno de sus primeros poemas, publicado en mayo de 1841 en el *Semanario pintoresco español* y que pondría al frente de sus *Poesías jocosas y satíricas* (1842). En *El Baile de las brujas* (1843) y *El Baile de piñata* (1843) el poeta adopta precisamente la voz de Pero Grullo. El prólogo del primero de estos volúmenes, un duro alegato contra los *santones* progresistas de la Regencia de Espartero, termina con estas palabras: «Yo bien conozco que estas y otras verdades que pienso arrojar a la faz de los tiranos me acarrearán persecuciones y disgustos; pero todos sus esfuerzos serán inútiles para imponer silencio a mis labios que solo respiran *libertad e independencia*» (Martínez Villergas, 1843a : xvi). Sentencias similares se repiten una y otra vez en prospectos, prólogos y poemas.

En este sentido, como ha señalado Dolores Thion, Villergas se construía a sí mismo en tanto que personaje literario: como un sátiro irreverente, independiente y justiciero, dispuesto siempre a armar camorra y a fustigar a todo el que se le pusiera por delante (Thion, 2016). Alguien capaz de dirigirle a todo un Juan Prim estas palabras:

Odioso Prim, patriota de retorno;
quisiera hundirte y escupir tu cara
por dar a tu pandilla ese bochorno.
Pero... ¡escupirte yo! ¿quién lo pensara?
Cuando tierra no hubiera en mi contorno,
cuando mi hastío lodazal no hallara,
nunca, de mi desdén imagen viva,
en tu rostro manchara mi saliva (Martínez Villergas, 1843b : 36-37).

Obviamente, encarnar ese modelo de escritor público conllevaba riesgos: censura, persecución, marginación. Riesgos que eran, paradójicamente, necesarios para su existencia. La celebridad de Villergas se debió, además de a sus extraordinarias dotes literarias, al hecho de haber llevado ese modelo hasta su extremo (el enfrentamiento personal y directo) y al de padecer en sus carnes sus consecuencias. En 1840, *El Huracán* no fue solo suspendido. Fue quemado públicamente en la Plaza Mayor de Madrid y sus redactores, entre los que se hallaba Villergas, recibieron amenazas de muerte. Los carteles que anunciaban *El Baile de piñata* provocaron un escándalo público. Un alabardero y un

miliciano los rasgaron a sablazos ante las protestas de quienes les recriminaban su acción.⁹ La publicación de esta obra, en la que atacaba duramente a los moderados, le costó a Villergas pasar una temporada escondiéndose en medio de un feroz clima represivo. La persecución no le disuadió: siguió enviando artículos satíricos a *La Risa* (1843-1844) a guisa de relato de viajes. *El Tío Camorra* (1847-1848) siguió publicándose y manteniendo la batalla incluso después de que, tras la intentona revolucionaria de 26 de marzo de 1848, la policía pusiese cerco a su autor, que se fue ocultando durante semanas en casas de amigos y conocidos. La implacable represión que siguió a una nueva insurrección fallida el 7 de mayo llevó a la suspensión del periódico y a la captura finalmente de Villergas, que fue puesto en prisión y estuvo a punto de ser deportado a Filipinas.¹⁰

Adoptar como propio tal modelo de escritura también entrañaba servidumbres. El escritor popular no podía mostrarse débil o amilanarse, ni cambiar súbitamente el látigo por la lisonja, a riesgo de perder con ello su prestigio o de que se pusiera en duda incluso una masculinidad que había exhibido anteriormente con vehemencia. Podría decirse que el popularísimo *Fray Gerundio* murió en 1842, en parte, de un guantazo del mismo Prim, lo que agranda el significado de las palabras que le dirigió Villergas al militar reusense un año después. El catalán, molesto por lo que contra su honor había escrito Modesto Lafuente en una de sus «capilladas», le abofeteó en plena calle y le exigió una reparación. La renuncia del escritor a batirse en duelo le hizo perder buena parte de la fama y admiración que había ganado en los años anteriores entre sus lectores. Lafuente acabó finalmente cerrando la publicación de su semanario (Fuertes Arboix, 2012: 96).

Ramón María Narváez entendió perfectamente la lógica inherente a este tipo de escritor público y la manera, por tanto, de confrontarlo. Entre la lista de los numerosos enemigos que cosechó Villergas, que incluían prácticamente a toda la clase política del periodo y a buena parte de la literaria, el duque de Valencia ocupaba sin duda un lugar destacado. Desde que llegara al poder en 1843, Villergas había ridiculizado y vilipendiado al «Espadón de Ardoz» en escritos de todo tipo. Fueron especialmente populares los que le dedicó desde las páginas de *El Tío Camorra*, ansioso siempre de entrar en el cuerpo a cuerpo con el todopoderoso general. En 1851 Villergas empezó a publicar su *Paralelo entre la vida militar de Narváez y Espartero*, una historia de la guerra carlista trabada con la biografía castrense de ambos generales en la que ensalzaba las dotes militares del segundo al tiempo que se chanceaba de las del primero. El escritor vallisoletano aprovechaba, sin duda, una permisividad que se había abierto desde el gobierno tras la caída en desgracia de Narváez y su exilio voluntario a París. Tal permisividad duró lo que tardó en rehabilitarse en la corte la estrella del político y militar nacido en Loja. Cuando se habían publicado ya 19 entregas de la obra, y mientras se rumoreaba sobre el próximo retorno de Narváez a la capital de España, empezaron a llover denuncias sobre Villergas. En total fueron cinco, una por haber sido hallado sin pasaporte en las cercanías de Madrid (quizás en un intento frustrado de poner pies en polvorosa ante la que se avecinaba), otras tres por supuestas injurias y calumnias contra el general Narváez y su familia, y una última por los contenidos supuestamente sediciosos de algunas entregas (en concreto, por haber elogiado a Robespierre y haber atacado a los religiosos en unos comentarios sobre la matanza de frailes de Madrid de 1834).

En el verano de 1851 Villergas fue encerrado en la prisión del Saladero, en la que estuvo recluso durante más de siete meses, mientras se instruía su caso. En un principio se tomó su situación con el humor que le era característico y no solo no desfalleció en su

⁹ *El Católico*, 07.12.1843.

¹⁰ *El Brazo de Viriato*, 28.10.1886 y 11.11.1886.

pugna contra Narváez, sino que redobló sus esfuerzos. En el último número del *Paralelo* había dejado claras sus intenciones. Sabía desde el principio a lo que se exponía y la persecución no iba a acallarle:

(...) emprendí la santa tarea de decir lo que pienso de las cosas y de los hombres, sin consideración a nadie, y obedeciendo solo al irresistible impulso de mi conciencia. Empecé entonces esta santa tarea, y ofrezco continuarla cada vez, si cabe, con más brío, con más ardor, con mayor tenacidad, porque cada vez va siendo mayor la necesidad de restablecer su trono a la moral y su imperio a la justicia. Continuaré, sí, porque yo no pertenezco a ese número de hombres a quienes desanima un descalabro y acoquina una amenaza, sino al de los que fundan todo su orgullo en luchar contra enemigos fuertes y arrostrar grandes peligros, con tal que de ello resulte algún beneficio a la patria, a la libertad y a la razón. (...)

De todos modos, dispuesto estoy a arrostrar las consecuencias de la lucha, como estoy dispuesto a no transigir nunca con el error, la infamia y la tiranía, en cuyo lodazal se arrastran tantos seres dignos del más soberano desprecio (Martínez Villergas, 1851 : 314-315).

Desde la cárcel empezó a publicar la continuación del suspendido *Paralelo*, el *Desenlace de la guerra civil* (1852), que se abrió con una graciosa dedicatoria en verso titulada «A todos los españoles, menos uno», obviamente dirigida a Narváez. En su prólogo, volvía a enfundarse el traje de escritor miliciano:

(...) la guerra admito, y combatir prometo
al despotismo pérfido y salvaje
que obcecado presenta la batalla.
El cañón y la metralla es su lenguaje.
¡La pluma es mi cañón y mi metralla! (Martínez Villergas, 1852 : 12).

Las primeras entregas del *Desenlace* fueron extraordinariamente beligerantes. En ellas se mantenía firme en su posición, dando a entender que estaba recibiendo y despreciando amenazas para que se retractase: «Iré a la cárcel, sí señores, pasaré mi vida en la cárcel, me pudriré, me moriré en la cárcel si no tengo otro remedio; pero no me harán ustedes decir lo contrario de lo que siento» (Martínez Villergas, 1852 : 50). Entre la prensa progresista y avanzada, la popularidad de Villergas alcanza en estos momentos su apogeo.

No obstante, la voluntad de Villergas acabó quebrándose. Al hecho ya de por sí penoso de estar tantos meses en prisión o al de perder el primer juicio por sus palabras sobre Robespierre y los frailes asesinados en 1834, que le supuso una multa de 20.000 reales, deben añadirse una serie de hechos que le afectaron sin duda profundamente.¹¹ De la extrema severidad del trato en la cárcel es buena muestra el que recibió de parte de los guardias que lo custodiaban cuando, a instancias de los facultativos y con el permiso de los jueces, asistió a un peligroso parto de su esposa, que dio a luz a una niña muerta.¹² Es probable además que no confiara en demasía en el magistrado que había de juzgar su causa. Justo antes de empezar el juicio, su amigo y también literato republicano Eusebio

¹¹ *El Heraldo*, 20.12.1851.

¹² «Soltura y prisión», *El Clamor público*, 07.09.1851.

Asquerino se había quejado en el Congreso de los Diputados de la politización de los jueces españoles utilizando precisamente el ejemplo de Villergas.¹³

Además, se producen en esos mismos meses hechos todavía más extraños. Estando en prisión, Villergas y su mujer sufrieron un intento de envenenamiento del que fueron acusadas dos criadas.¹⁴ Un caso que instruyó el mismo juez que había de decidir sobre las denuncias al *Paralelo*. Años después el poeta vallisoletano afirmó, además, que el gobierno pretendía vincularle con el intento de regicidio protagonizado por el cura Martín Merino, quien le había visitado en la cárcel antes del atentado cometido el 2 de febrero contra Isabel II.¹⁵ Tras celebrarse con gran celeridad su juicio, Merino fue ejecutado el 7 de febrero de 1852. Justo un día después, el 8 de febrero, Villergas firmaba desde el Saladero una carta de rectificación dirigida a Narváez que, a instancias de este, sería publicada unas semanas después en toda la prensa y en la última entrega del *Desenlace de la guerra civil*. Es probable, por tanto, que las «cloacas» decimonónicas del Estado hubieran puesto mucho de su parte para forzar su renuncio.

En cualquier caso, la rectificación pública de Villergas fue como un suicidio inducido para quien había personificado la voz inquebrantable de los oprimidos. Un golpe mortal del que difícilmente podría reponerse su reputación, por lo que, aceptada la rectificación, puso un gran empeño, que le fue negado, en que no se hiciera pública (Alonso Cortés, 1910 : 60-61). Se vio obligado a pasar «bajo unas horcas caudinas» por las que «el alma recibe profundas heridas, por las cuales fluye hasta la muerte algo que en el color parece sangre y en el calor plomo derretido».¹⁶ El exilio parecía la única salida posible. A partir de entonces, Villergas inició una nueva etapa en su vida marcada por el constante recuerdo de su propia defección y por sus andanzas por otros lugares del mundo (especialmente la América hispana), en la que puso sobre todo su vena satírica al servicio de una causa que había sido también una constante desde sus inicios: la defensa de España (García Castañeda, 1972; Wright, 2007; García Balaña, 2017). No obstante, su reputación había quedado profundamente dañada. En 1863, los poetas satíricos Luis Rivera y Manuel del Palacio le daban de su propia medicina en sus famosas *Cabezas y Calabazas* dedicándole los siguientes versos:

Llamó a un ministro camello,
escribió contra las cucas,
habló mal de las *pelucas*
y una le metió el resuello.
Desde entonces, en conciencia,
burla es de uno y otro bando,
y vive en la Habana, dando
lecciones de consecuencia (Rivera y Del Palacio, 1864 : 90).

¹³ *Diario de Sesiones de Cortes*, 04.12.1851. En sus escritos de defensa, publicados como anexos al *Desenlace de la guerra civil*, los abogados de Villergas intentaron conseguir la nulidad del juicio alegando que los juicios de conciliación previos que, según ley, debían de seguirse para este tipo de casos, no se habían cerrado o habían sido una farsa. La causa que se seguía contra Villergas fue llevada de inmediato a un juzgado superior.

¹⁴ *La Esperanza*, 18.11.1851; *El Observador*, 02.12.1851.

¹⁵ *El Brazo de Viriato*, 25.11.1886.

¹⁶ *El Brazo de Viriato*, 25.11.1886.

3. EL CAMPO LITERARIO COMO CAMPO DE MARTE

El modelo de poeta de combate que encarnó Villergas en la década de 1840 acarreaba asimismo grandes riesgos desde un ámbito más estrictamente literario. Especialmente, cuando se llevaba a sus últimas consecuencias, como hizo el escritor vallisoletano. Al entender la literatura como una prolongación de la lucha política y una expresión del ser moral, en su diana podían ir a parar también muchos (la mayoría) de los escritores de su tiempo. Cabían en ella quienes, en su opinión, no ponían su pluma al servicio de la noble causa que él defendía, los que actuaban como lacayos de los poderosos a cambio de puestos y prebendas o aquellos a quienes consideraba indignos moralmente por utilizar su posición para someter y aprovecharse de otros autores aunque fueran estos de más mérito. La polémica literaria se convertía así en un nuevo campo de Marte. Como supo ver el folletinista del *Eco del Comercio* César Romano, *La Nube* (1842), en la que participó activamente Villergas, no era sino la prolongación literaria de *El Huracán* republicano.¹⁷

Villergas, fiel a esa concepción de sí mismo como azote, a cara descubierta, de la inmoralidad y la falsía, utilizó con saña las armas del ridículo contra muchos de sus colegas (García Tarancón, 1998a). Sus inmisericordes ataques a Ventura de la Vega, Gil y Zárate o Bretón de los Herreros se entienden desde esta lógica de combate. Narciso Alonso Cortés, siguiendo a Ricardo Sepúlveda, sugiere además motivos personales: fue el rechazo por parte del comité de teatros del Príncipe de la comedia *Cada loco con su tema* de Villergas lo que provocó la airada reacción del vallisoletano contra quienes lo componían (entre ellos, Bretón de los Herreros) (Alonso Cortés, 1910 : 24). La crítica y ridiculización del comité de teatros del Príncipe y de sus miembros fue un tema recurrente en su obra. No obstante, Asunción García Tarancón ha advertido de que cuando Villergas presentó su comedia Bretón ya no presidía dicho comité (García Tarancón, 1998a : 265 y ss.). Por ello, quizás se entienda mejor su animadversión hacia un anteriormente admirado Bretón, a quien apoda Brutón en epigramas singularmente hirientes, en el contexto de la caída en desgracia que sufrió en los años posteriores a 1840 el comediógrafo riojano entre los sectores progresistas y avanzados, a los que había estado hasta entonces vinculado. Ese año estrenó Bretón *La Ponchada*, una breve pieza cómica escrita para celebrar la entrada de Espartero en Madrid en la que no ofrecía precisamente una imagen muy heroica de la milicia y en la que parecía mofarse del liberalismo avanzado a través de la figura de Librada (De la Fuente, 2013 : 112-115). La persecución a que se vio sometido lo arrojó a los brazos del moderantismo, que lo acogió como uno de los suyos. Fueron tanto lo escrito en *La Ponchada* como su mudanza política lo que llevaron a Villergas a ser tan duro contra Bretón, como se desprende de las páginas que le dedica tanto en la décima contradanza de *El baile de las brujas* como en *Los políticos en camisa*.

Desde una concepción del quehacer literario tan jacobina como la del escritor vallisoletano, la defección se convierte en el más injustificable de los pecados. Eso explica la particular inquina que sintió hacia aquellos personajes que abandonaban sus viejos ideales y se acababan pasando a las filas moderadas, como Luis González Bravo, a quien dedica con versos despiadados *Los políticos en camisa*. Otro tanto ocurría en el plano literario. Tras la espantada revolucionaria europea de 1848, Tomás Rodríguez Rubí, próximo hasta entonces a los círculos progresistas, abandonó su proverbial vena andalucista y sus dramas históricos de claro contenido político a lo Asquerino, para arrojarse a los brazos del moderantismo más complaciente con la Corona en su drama histórico *Isabel la Católica* (1850), que le reportó numerosos favores y distinciones. El cambio fue percibido por

¹⁷ «A mi amigo Nicolás», *Eco del comercio*, 02.10.1842.

antiguos correligionarios como Villergas o Ribot como una auténtica traición, lo que explica la dureza con la que ambos atacaron el drama (y a su autor) en *Folletos políticos y literarios del Tío Camorra y El Jesuita* (1850).

Como era previsible, esta actitud combativa le costó cara a Villergas en una España posrevolucionaria en la que se estaban sentando las bases de un nuevo campo cultural de clara hegemonía moderada. En primer lugar, la belicosidad y virulencia de su escritura, así como su compromiso político explícito, se asociaban a un modelo de masculinidad revolucionaria que estaba siendo fuertemente discutido y desprestigiado en aquellos momentos. Las relecturas de Zorrilla y de Ventura de la Vega del mito de Don Juan son muestras de dicho debate, como lo es el lenguaje caricaturesco que utiliza Ignacio de Castilla para retratar el tipo de «El patriota» en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843), algo impensable en décadas anteriores. Frente al hombre apasionado y violento que se había alzado en armas para derrocar al Antiguo Régimen arrojando todo tipo de peligros, se elogiaba ahora otro más sosegado y «civilizado» (Andreu Miralles, 2016a : 214-223). Un hombre fino y elegante que se comportase de acuerdo con las normas propias de un caballero. La incontinencia verbal, el lenguaje vulgar, los insultos y los ataques personales estaban fuera de lugar: pasaron a considerarse elementos perturbadores del orden social (Cruz, 2014).

Un proceso similar se vivió en el mundo literario. El ideal del poeta revolucionario, que había ocupado un lugar tan destacado desde principios de siglo y que había labrado su gloria en su lucha íntegra e incansable frente al absolutismo, cedía su posición a un hombre de letras instruido y cortés, que aceptaba las normas fundamentales de la sociabilidad burguesa y se integraba apaciblemente en una «hermandad literaria» en la que el enfrentamiento político directo (como aquel lenguaje vulgar que recurría a lo grotesco) era rehuido (Sierra, 2015). El caso de Villergas muestra hasta qué punto la relación entre ambos modelos de escritor podía tensionarse y estallar. Ciertamente, el joven Villergas podría haber hecho caso a sus primeros críticos (algunos de ellos amigos íntimos, como Príncipe) y mesurar sus palabras, evitando los insultos y las acometidas personales y pagando, en fin, el peaje impuesto por la urbanidad liberal.¹⁸ Villergas que, como ya he señalado, se construyó a sí mismo sobre la imagen del campeón de las causas verdaderas, el escritor popular que llamaba a las cosas (e individuos) por su nombre, despreció estos consejos. A las advertencias que se le hicieron tras publicar su primer volumen de poemas respondió con *El baile de las brujas*. Un redactor de la *Gaceta* especialmente crítico con el poeta auguraba las implicaciones que tendría para él haberse adentrado por ese camino: la destrucción de su porvenir literario.¹⁹

A pesar de ser reconocido por todos como el gran satírico de su tiempo, sus «formas» y su fe revolucionaria le perdieron para una crítica literaria que releía la historia intelectual de las décadas anteriores en clave moderada y que, bajo la hegemonía institucional del liberalismo conservador, construía un canon literario del que Villergas iba a ser claramente excluido. Antonio María Esquivel le «olvidó» (junto a muchos otros y otras escritores de gran mérito) en *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (1846). Villergas recriminó el sesgo político de su antiguo maestro de dibujo de

¹⁸ Las reseñas de su primer volumen de poesía coinciden tanto en destacar sus grandes dotes satíricas como en afearle que las aplicara de forma personal, especialmente a literatos ampliamente reconocidos entonces, como Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega o Gil y Zárate. Todos le perdonaban el desliz achacándolo a su juventud y le recomendaban que se enmendase; *Revista de teatros*, no. 21, 1842, p. 5; Príncipe, Miguel Agustín, «Poesías de D. Juan Martínez Villergas», *La Iberia musical y literaria*, 11.09.1842; M., «Poesías jocosas y satíricas de Don Juan Martínez Villergas», *Semanario pintoresco español*, 11.09.1842; *El Corresponsal*, 13.11.1842.

¹⁹ La reseña de la *Gaceta* fue reproducida en *El Corresponsal*, 01.01.1843.

la Academia de San Fernando desde las páginas de *El Espectador*, del que era entonces redactor. En «Cuadro de pandilla» le afeaba la elección de los personajes retratados y se mofaba de las virtudes literarias de algunos de ellos (García Castañeda, 1973). Como es natural, el desahogo no sentó nada bien a quienes se vieron caricaturizados. A Villergas le fueron cerradas las puertas de los centros por excelencia de la sociabilidad liberal: el Ateneo y el Liceo de Madrid. Sus miembros no le perdonaron jamás «sus sangrientos insultos a los académicos y a casi todos los literatos de la nueva generación» (Barrantes, 1896 : 57). En su *Galería de la literatura española* (1846), Antonio Ferrer del Río le dedicó al poeta vallisoletano unas duras palabras que resumían los sentimientos que debía albergar hacia el incómodo escritor buena parte de la clase literaria española del momento, especialmente la más próxima al moderantismo:

Desaliñado, con la melena desgreñada y sonriendo como un Fauno, invoca a su musa; esta desciende festiva, jovial, juguetona, le acaricia con sus flexibles alas y le ofrece una lira entrelazada de rosas, y modula en torno suyo graciosos cantares: Villergas finge alegría, espía los movimientos de su musa, la sorprende, la sujeta por su esbelto talle y luego se deleita en arrastrarla por el lodo (Ferrer del Río, 1846 : 319-320).

Asimismo, la exclusión de Villergas se entiende también, en gran medida, como resultado de la de toda una serie de géneros «populares» que estaban siendo claramente marginados por el nuevo canon literario moderado. La tradición festiva y satírica que tan relevante había sido en las décadas anteriores está prácticamente ausente del cuadro de Esquivel: no están Modesto Lafuente, Antonio María Segovia, Santos López Pelegrín, Ayguals de Izco ni el propio Villergas. Ni siquiera aparece en el lienzo un convencido moderado como Serafín Estébanez Calderón. Menos cabida aún tenían el humor grotesco y carnavalesco, asociado en aquellos años a un género que gozó de un favor especial del público, el andaluz. Aunque estos géneros podían cultivarse y aceptarse en tanto que diversiones pasajeras, no se consideraban de suficiente altura, tanto por su carácter «popular» como por su naturaleza «poco seria», para forjar una reputación literaria. Una exclusión que tenía también una dimensión política pues, como ya he señalado, eran géneros claramente vinculados al periodo revolucionario.

En buena medida, la labor de Martínez Villergas en estos años puede entenderse también como la de la reivindicación de esos géneros festivos y satíricos frente a su desplazamiento progresivo. En 1843 emprendió junto con Ayguals de Izco, Príncipe, Ribot y otros un exitoso proyecto, la revista satírica *La Risa* (1843-1844).²⁰ Como editor, Ayguals se esforzó por conseguir que las más relevantes plumas del momento dejaran fluir su vis cómica a través de sus páginas, consiguiéndolo en muchos casos. Su objetivo era reivindicar para estos géneros festivos un lugar entre la alta literatura. Para ello, los enraizaron además en una larga tradición literaria nacional que era también rehabilitada. Tras el triunfo de *La Risa* Ayguals inició la publicación de *La Carcajada* (1844-1845), una colección de piezas cómicas de Lope de Vega, Góngora, Polo de Medina, Moreto, Bartolomé Argensola, Fray Diego González, Calderón de la Barca, Esteban de Villegas y muchos otros. Por encima de todos sobresalía la figura de Francisco de Quevedo, el autor más

²⁰ El primer número de *La Risa* se abrió con un artículo de Villergas en el que vindicaba al género satírico y en el que apuntaba a tres grandes referentes: Quevedo, Larra y el folletínista francés Paul de Kock. *La Risa*, 02.04.1843. Es interesante también, en este sentido, la sección «Palmetas», firmada por Martínez Villergas en *El Dómine Lucas* (1844-1846). Por ejemplo, sus críticas a los «marisabidillos» que consideran «que el BUEN TONO prohíbe todo lo que no sea grave» en «Palmetas. Diálogo IX. El Dómine Lucas y Cartapacio», *El Dómine Lucas*, 01.12.1844.

admirado por aquella generación romántica de poetas festivos y satíricos (Gil Novales, 1992). Villergas le eligió como principal referente con singular entusiasmo. Además de convertirse en paladín de su dignidad literaria, se vio a sí mismo como la encarnación moderna del insigne poeta madrileño.²¹ Vicente Barrantes recordaba que, en su particular trifulca con Narváez, Villergas gustaba de identificarse con el Quevedo que había osado enfrentarse al conde-duque de Olivares (Barrantes, 1896 : 62). Así fue reconocido, como un «moderno Quevedo», por muchos de sus contemporáneos.

Con todo, la campaña no consiguió sus objetivos. En uno de los últimos números de *La Risa*, un Ayguale a quien cada vez le costaba más que los grandes autores se «rebanaran» a escribir versos jocosos para su revista, se quejaba de la progresiva marginación de esta tradición literaria en un poema dirigido precisamente a Villergas.²² No obstante, no desistieron. En los años posteriores pusieron en marcha nuevas revistas satíricas de gran éxito, como *El Dómine Lucas* o *El Fandango* (1844-1846), en las que, eso sí, las grandes firmas ya escasean y predominan de largo las vinculadas al radicalismo democrático. Aunque la sátira y la risa perdían la batalla, siguieron muy vivas y gozaron de gran popularidad durante todo el siglo en ambientes menos serios y elevados, especialmente en los asociados a un sector del radicalismo democrático para el que siguieron siendo un arma imprescindible.

4. EPÍLOGO: JUICIO A LOS POETAS CONTEMPORÁNEOS (1853-54)

En 1853, Villergas, cuya vida pública había estado tan profundamente marcada por los juicios de 1840 y 1852, se tomó su particular revancha actuando esta vez de juez de la generación poética romántica a la que él mismo pertenecía. Desde su exilio en París puso en marcha *El Correo de Ultramar* (1853), en el que se ocupó principalmente de dar a conocer las tradiciones y costumbres españolas saliendo al paso de la imagen de la península predominante en Europa (Gutiérrez Sebastián, 2017). Asimismo, empezó a publicar análisis de la producción poética de algunos compatriotas que reunió posteriormente en el volumen *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos* (1854). Estos textos han sido considerados modelos de crítica literaria, por fundarse en un análisis riguroso y constructivo de la obra poética inspirado en Quintana y, sobre todo, en Larra (García Tarancón, 1998a : 263).

De todos modos, como también se ha señalado, el sesgo político (en la elección de algunos de los poetas enjuiciados o en la opinión que le merecen) está también presente. No obstante, lo está en la medida en la que para Villergas la dimensión política y filosófica sigue siendo un elemento primordial que distingue la buena literatura. Aquellos autores que hacen uso de su pluma para mejorar la sociedad presente no son solo buenos ciudadanos, sino también mejores poetas. Lo había expuesto sin ambages en su prólogo a su primer ensayo novelístico, «La casa de poco trigo», publicado en el primer volumen de *El Cancionero del Pueblo* (1844): «Un libro que no tenga tendencia social, que no se proponga algún fin moral, es a mis ojos una obra inútil que no sirve para nada» (Martínez Villergas, 1847). Eso es lo que explica también las duras palabras que le dedica en su *Juicio* a su «amigo» José Zorrilla, a quien tanto había ensalzado anteriormente. A pesar de que Zorrilla se convirtió con el tiempo en el poeta por excelencia del nacionalismo conservador y católico, cabe recordar que no solo hizo gala siempre de mantener su independencia

²¹ Como paladín y gran conocedor de Quevedo, Villergas recriminó, por ejemplo, el modo en el que se estaba llevando a cabo la edición de sus obras; *El Espectador*, 07.01.1847 y 09.01.1847. Asimismo, actuó de cabal «asesor» de Eulogio Florentino Sanz mientras este redactaba su conocido drama *Don Francisco de Quevedo* (1848).

²² «A mi amigo don Juan Martínez Villergas. Contestación», *La Risa*, 05.05.1844.

política, de escuchar y expresar simplemente la voz del pueblo, sino que durante muchos años mantuvo buenas relaciones con los sectores progresistas y avanzados. A Zorrilla, Villergas no le perdona que habiendo podido poner su pluma al servicio de la reforma moral y progresiva de ese pueblo, se haya dedicado a escribir poemas insustanciales o, peor aún, a hacer el juego a los reaccionarios:

El poeta para llegar a ser la expresión de una generación dada, es necesario que vaya a la vanguardia del pensamiento filosófico, que no vuelva atrás la vista sino para echar un puñado de tierra en la fosa donde yacen las viejas supersticiones, que enseñe a sus hermanos el camino de las conquistas morales y materiales; y Zorrilla, doloroso es decirlo, es un anacronismo en el siglo actual, un hombre de buen fondo que a pesar de su noble alma hubiera quemado a los moriscos en tiempos de Felipe III como hubiera antes servido ciegamente a las miras sanguinarias de D. Pedro el Cruel (Martínez Villergas, 1995 : 129).

Es esta convicción moral la que condiciona también el estilo literario: Villergas cuestiona a Zorrilla sus imágenes confusas y sus versos alambicados. El poeta debe ser claro y conciso, de modo que sus versos sencillos lleguen al corazón y al entendimiento de un público amplio a quien no debe seducir o alucinar, sino convencer y educar (de ahí su renovada admiración por Bretón de los Herreros, una vez pasado el resentimiento por su «traición» política de 1840). No importa por ello que el poeta recurra, a veces, a una «musa pedestre», como habían sabido hacer los grandes escritores festivos del Siglo de Oro (García Tarancón, 1998a : 487). Para Villergas, Zorrilla acabará encarnando un romanticismo vacuo y ampuloso que tan duramente había criticado a lo largo de su vida en sátiras y epigramas de tema literario, y que era tan recusable como el viejo ideal neoclásico (García Tarancón, 1998b). Un romanticismo que se habría desviado de su verdadero objetivo: la regeneración moral de la sociedad.

Aunque en retirada, y excluida o marginada de un canon literario cuyos contornos iría definiendo la hegemonía cultural del liberalismo moderado (Ríos-Font, 2004), la relación entre sátira, política y literatura siguió siendo fundamental en las décadas siguientes. En la esfera pública española de mediados de siglo, la convicción de que la buena literatura se definía tanto o más por su contenido moral que por su belleza formal siguió estando muy presente. Desde los periódicos progresistas y avanzados las obras «políticas» de Villergas o de otros autores como Ayguals de Izco o Ribot y Fontseré eran recomendadas y elogiadas como ejemplos de buena (por moralmente edificante) literatura.²³ Desde esos mismos sectores y a partir de esa concepción del quehacer literario podía incluso propugnarse un canon alternativo como, de hecho, hacía de algún modo Villergas en su *Juicio crítico* o como había intentado Miguel Agustín Príncipe unos años antes.²⁴ Aunque estas propuestas fueron finalmente derrotadas, su fracaso no fue una natural o inevitable superación de formas literarias «inmaduras» en pro de una concepción del arte libre de lastres partidistas. Fue, más bien, el resultado de un proceso histórico cuya evidente dimensión política fue, no obstante, silenciada. Con todo, son precisamente ese silencio y esa marginación los

²³ Véanse, por ejemplo, diversas reseñas críticas de *Los Misterios de Madrid* de Villergas en *Eco del comercio*, 05.09.1844; *El Clamor público*, 06.09.1844; *El Genio de la libertad*, 16.09.1844; o de *Los políticos en camisa* de Villergas y Ribot en *El Espectador*, 12.09.1846.

²⁴ Príncipe, Miguel Agustín, «Al Parnaso contemporáneo. Al Liceo Artístico y Literario de Zaragoza», *El Espectador*, 25.12.1846. Para Príncipe, los grandes poetas del Parnaso español contemporáneo eran Zorrilla, Larra, García Gutiérrez, Espronceda, Campoamor, Hartzenbusch, Villergas, Ribot, Arolas, Carolina Coronado, la Avellaneda, Asquerino y Rubi.

que deben explicarse y los que denotan la enorme relevancia que tuvieron dichos géneros literarios en la vida política de la España isabelina.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Cecilio (2015), «Notas sobre prensa satírica e ilustración gráfica entre 1832 y 1843», *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, nº 12, pp. 29-57.
- ALONSO CORTÉS, Narciso (1910), *Juan Martínez Villergas. Bosquejo histórico-crítico*, Valladolid, Librería de Victoriano Suárez.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1995), «Las ideas de Martínez Villergas sobre la risa en *La Risa, enciclopedia de extravagancias*», en *Romanticismo 5: Actas del V Congreso (Nápoles, 1-3 de abril de 1993). La sonrisa romántica (de lo lúdico en el Romanticismo hispánico)*, Roma, Bulzoni, pp. 9-15.
- (2004), *Se hicieron literatos para ser políticos: cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ANDREU MIRALLES, Xavier (2016a), *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Barcelona, Taurus.
- (2016b), «Tambores de guerra y lágrimas de emoción. Nación y masculinidad en el primer republicanismo», en Aurora Bosch e Ismael Saz (eds.), *Izquierdas y derechas ante el espejo: culturas políticas en conflicto*, València, Tirant lo Blanch, pp. 91-118.
- (2017), «Nación, emoción y fantasía. La España melodramática de Ayguals de Izco», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, nº 29, pp. 65-92.
- BARRANTES, Vicente (1896), «Villergas y su tiempo», *La España moderna*, nº 66, pp. 53-69.
- BROOKS, Peter (1995), *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*, Londres, Yale University Press.
- BURDIEL, Isabel (2018), «La revolución del pudor: escándalos, género y política en la crisis de la monarquía liberal en España», *Historia y política*, nº 39, pp. 23-51.
- BURGUERA, Mónica (2017), «Coronado a la sombra de Avellaneda: La reelaboración (política) de la feminidad liberal en España entre la igualdad y la diferencia (1837-1868)», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, nº 29, pp. 93-127.
- CHARTIER, Roger (1988), «The World Turned Upside-down», en *Cultural History: between practices and representations*, Ithaca (NY), Cornell University Press, pp. 115-126.
- (1995), *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII: los orígenes culturales de la Revolución francesa*, Barcelona, Gedisa.
- CRUZ, Jesús (2014), *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI.
- DE LA FUENTE, Gregorio (2013), «La figura del general Espartero en el teatro decimonónico», *Historia y política*, nº 29, pp. 103-138.
- DARNTON, Robert (2003), *Edición y subversión: literatura clandestina en el Antiguo Régimen*, Madrid, Turner.
- DÍAZ LAGE, Santiago (2015), «Pour une histoire des Mistères urbains espagnols», en Dominique Kalifa y Marie-Ève Thérenty (dirs.), *Les Mystères urbains au XIX^e siècle: circulations, transferts, appropriations*, París, Medias19.
- DUARTE, Ángel (2013), «Nación de republicanos. Siglo XIX», en Antonio Morales, Juan Pablo Fusi y Andrés de Blas (dirs.), *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- DURÁN, Fernando y otros (eds.) (2009), *La patria poética: estudios sobre literatura y política en la obra de Manuel José Quintana*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

- FERRER DEL RÍO, Antonio (1846), *Galería de la literatura española*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado.
- FUERTES ARBOIX, Mónica (2012), «(Des)-Conocimiento y poder: la verdad de Modesto Lafuente», *Crítica hispánica* 34-1, pp. 89-106.
- (2014), *La sátira política en la primera mitad del siglo XIX: Fray Gerundio (1837-1842) de Modesto Lafuente*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- GARCÍA BALANÀ, Albert (2017), «Patriotismos trasatlánticos. Raza y nación en el impacto de la Guerra de África en el Caribe español de 1860», *Ayer*, n° 106, pp. 207-237.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1972), «El satírico Villergas y sus andanzas hispanoamericanas», *Anuario de Letras*, n° 10, pp. 133-151.
- (1973), «Juan Martínez Villergas y un cuadro de Esquivel», *Revista de estudios hispánicos*, n° 7-2, pp. 179-192.
- GARCÍA TARANCÓN, Asunción (1998a), *La sátira literaria poética en el siglo XIX: Juan Martínez Villergas*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- (1998b), «“¡Mueran los clásicos!, ¡mueran los románticos!, ¡muera todo!”: Juan Martínez Villergas y la sátira de tema literario (1842-1846)», en Luis Felipe Díaz Larios y Enrique Miralles (coords.), *Del romanticismo al realismo: actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 59-74.
- GARRIDO, Luis (2016), «“Comulgar con ruedas de molino”: el cierre del *Fray Gerundio* en 1840», *Historia y comunicación social*, n° 21-1, pp. 139-153.
- GIL NOVALES, Alberto (1992), «Martínez Villergas, el gran satírico», *Trienio*, n° 20, pp. 101-136.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel (2017), «Un satírico vallisoletano en París. Juan Martínez Villergas en *El Correo de Ultramar*», en Ana María Freire López y Ana Isabel Ballesteros (coords.), *La literatura española en Europa 1850-1914*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 265-278.
- MARTÍ-LÓPEZ, Elisa (2002), *Borrowed Words. Translation, Imitation, and the Making of the Nineteenth-Century Novel in Spain*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (2009), *Vivir de la pluma: la profesionalización del escritor (1836-1936)*, Madrid, Marcial Pons.
- (ed.) (2003), *Orígenes culturales de la sociedad liberal*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MARTÍNEZ VILLERGAS, Juan (1843a), *El baile de las brujas, poema fantástico-satírico*, Madrid, Imprenta del Panorama Español.
- (1843b), *El baile de piñata*, Madrid, Imprenta de Yenes.
- (1847), «La casa de poco trigo», en Wenceslao Ayguals de Izco y Juan Martínez Villergas, *El Cancionero del pueblo*, Madrid, Imprenta de D. W. Ayguals de Izco, vol. 1.
- (1851), *Paralelo entre la vida militar de Espartero y la de Narváez*, Madrid, Imprenta de J. Antonio Ortigosa.
- (1852), *Desenlace de la guerra civil, o sea resumen histórico y examen imparcial de los principales sucesos ocurridos en España desde el último sitio de Bilbao hasta el último sitio de Madrid; es decir, desde la gloriosa acción de Luchana hasta el fenómeno militar de Ardoz*, Madrid, Imprenta de J. Antonio Ortigosa.
- (1995) [1854], *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, Lanham (Maryland), University Press of America. Edición de James A. Dunlop.
- MIGUEL, Román (2007), *La pasión revolucionaria: culturas políticas republicanas y movilización popular en la España del siglo XIX*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- PEYROU, Florencia (2002), *El republicanismo popular en España, 1840-1843*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- (2008a), *Tribunos del pueblo: demócratas y republicanos durante el reinado de Isabel II*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

-
- (2008b), «¿Voto o barricada?: ciudadanía y revolución en el movimiento demorepublicano del periodo de Isabel II», *Ayer*, nº 70, pp. 171-198.
- (2011), «Familia y política: Masculinidad y feminidad en el discurso democrático isabelino», *Historia y política*, nº 25, pp. 149-174.
- RAMOS, Alberto y ROMERO FERRER, Alberto (eds.) (2008), *Cambio político y cultura en la España de entresiglos*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- REYERO, Carlos (2017), «*Kick my ass* o el poderoso en ridículo. El ataque visual a los símbolos del poder durante el régimen de 1837 en España», en Alberto Ramos y Diana Repeto (eds.), *Poder, contrapoder y sus representaciones: XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa y América (1750-1850)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 237-254.
- RÍOS-FONT, Wadda C. (2004), *The Canon and the Archive. Configuring Literature in Modern Spain*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- RIVERA, Luis y DEL PALACIO, Manuel (1864), *Cabezas y calabazas. Retratos al vuelo de las notabilidades en política, en armas, en literatura, en artes, en toreo y en los demás ramos del saber y de la brutalidad humana*, Madrid, Librería de D. Miguel Guijarro.
- ROMERO FERRER, Alberto (2012), *Escribir 1812. Memoria histórica y literatura: de Jovellanos a Pérez Reverte*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- SIERRA, María (2015), «Entre emociones y política: la historia cruzada de la virilidad romántica», *Rúbrica contemporánea*, nº 4-7, pp. 11-25.
- STALLYBRASS, Peter y WHITE, Allon (1986), *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca (NY), Cornell University Press.
- THION, Dolores (2016), «Juan Martínez Villergas, poesía y sátira de costumbres», en José María Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades (eds.), *La tribu liberal. El Romanticismo en las dos orillas del Atlántico*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 215-232.
- WRIGHT, Amy E. (2007), «Entre España y las Américas, el liberalismo y el colonialismo: el caso del trotamundos transatlántico Juan Martínez Villergas (1817-1894)», *Siglo diecinueve*, nº 13, pp. 19-36.